

Nr. 7. **Kraków, Lipiec 1920.** **Rok III.**

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRZEDPŁATA ROCZNA WYNOSI MAREK 60·—, DOLARÓW 8·—. CENA OGŁOSZEŃ WYNOSI MAREK 1·— ZA WIERSZ PETITOWY JEDNOŁAMOWY, ZA KAŻDY RAZ ZAMIESZCZENIA.
Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty adresować należy:
ROMAN FEREK, KRAKÓW, UL. ŚW. TOMASZA L. 35, „GŁOS NARODU".
Zastępstwo na Stany Zjednoczone i Kanadę: POLISH NEWS AGENCY 26 Newark Ave., Jersey City, N. J.

Od Wydawnictwa.

Niebywała drożyzna papieru i przyborów drukarskich spowodowała podniesienie ceny prenumeraty naszego pisma do **30 Marek** półrocznie. — Ponieważ nie chcemy ani ograniczać objętości pisma, ani też redukować dodatków nutowych, podwyższenie prenumeraty okazało się koniecznem.

Zawiadamiamy równocześnie, że numera od 1—6 „Muzyki i Śpiewu" wraz z dodatkami są zupełnie wyczerpane. W celu uregulowania nakładu, zmuszeni jesteśmy **wstrzymać najbliższy dodatek do września,** licząc, że do tego czasu uregulowaną zostanie liczba abonentów.

Chorał w świetle znawców muzyki.

Cantare amantis est. — *Św. Augustyn.*

Kościół św. ufundowany został przez Chrystusa na podwalinach miłości Boga i bliźniego. Kościołowi powierzył Boski Zbawiciel uświęcenie całej ludzkości, a to swoje posłannictwo w znacznej części spełnia On za pomocą liturgji św., z którą najściślej połączony jest śpiew.

Śpiew dziwnym sposobem wznosi wszystkich w świetlaną krainę nieba — do świata piękniejszego. Śpiew jest jakby uroczystą szatą, którą modlitwy Oblubienicy Chrystusowej odziane, dochodzą skuteczniej do Tronu Najwyższego.

Dlatego też Kościół św., który nigdy nie pomija żadnego środka, zdolnego przyczynić się do chwały Bożej i zbudowania Wiernych, przygarnął do siebie śpiew od samego już początku swojego istnienia: zawsze nim się posługiwał, zawsze go polecał i otaczał najczulszą opieką. Wiedział on bowiem doskonale, że śpiew najlepiej porusza serca, najwymowniej głosi chwałę Bożą i jest mile brzmiącem wyznaniem wiary chrześcijańskiej.

W istocie śpiew nietylko pociągał Wiernych do kościoła, lecz nadto nakłaniał ich do brania czynnego udziału w liturgji świętej. Dalej, śpiew przyczyniał się do podniesienia powagi i wspaniałości ceremonji kościelnych, a odpowiednią melodją przydziewając tekst liturgiczny, dokładniej go wyrażał i tłumaczył. Śpiew wreszcie pobudzał Wiernych do pobożności, wyrażając uczucia modlitwy całego Kościoła.

Cóż to jest za rodzaj śpiewu, że w szerzeniu chwały Bożej uchodzi za jeden z najlepszych środków? — To śpiew gregorjański.

Pius X. w swojem wiekopomnem Motu proprio de Musica Sacra z roku 1903 żąda, by muzyka kościelna posiadała w najwyższym stopniu trzy cechy, właściwe liturgji, mianowicie ś w i ę t o ś ć, p i ę k n o ś ć f o r m y, z którychby wynikała jej ostatnia cecha — p o w s z e c h n o ś ć, a ponieważ jak mó-

wi: „Powyższe cechy spotykają się w najwyższym stopniu w śpiewie gregorjańskim, dlatego jest on śpiewem właściwym Kościoła rzym., śpiewem jedynym, który Kościół odziedziczył po ojcach dawnych, którego z zazdrością strzegł przez długie wieki w swych księgach liturgicznych, który jako swój bezpośrednio przedstawia Wiernym, który w niektórych częściach liturgji wyłącznie przepisuje i który najnowsze studja tak szczęśliwie przywróciły do pierwotnej nieskazitelności i czystości". Dalej dekret ten zaznacza, że śpiew gregor. powinien być prawidłem i pierwowzorem dla nowszych kościelnych kompozycji, mówiąc, że: „o tyle kompozycja jakaś, dla kościoła przeznaczona, jest świętszą i bardziej liturgiczną, o ile więcej w przebiegu swym, w natchnieniu i smaku zbliża się do melodji gregor., zaś o tyle mniej jest godną świątyni o ile z tym najwyższym wzorem staje się niezgodną" (Mot. C. II § 3).

Lecz czy Kościół ma słuszność, gdy chorał greg. tak usilnie zaleca? Warto się nad tem zastanowić! Rozważać tu jednak nie będę wewnętrznej wartości tego śpiewu, posłużę się tylko zdaniami, jakie wypowiedzieli prawdziwi znawcy muzyki, nie wyjmując nawet innowierców.

* * *

Cóż to był tedy za śpiew cudowny, co tak często i prawie przy każdej sposobności wyrywał się pierwszym chrześcijanom ze świętych piersi? Był to śpiew, nadzwyczaj skromny, na pozór ubogi w motywy melodyjne, a jednak podniosły, potężny i pełen tajemniczego porywu. Był to mianowicie „cantus planus" — śpiew równy — zwany także „cantus choralis" — śpiew choralny, lub krótko chorał, a wreszcie od czasu swego reformatora, Grzegorza W., papieża nosi nazwę „cantus gregorianus".

Dziś jeszcze, kto mu się przysłuchuje z uwagą, choćby tylko z czystej ciekawości, będąc nawet uprzedzonym do niego, przyznać musi, że te symplicżne melodje oddziaływują jakoś tajemniczo na człowieka i sprawiają, że słuchający doznaje na duszy dziwnego wzruszenia. Serce pod wpływem tych tonów jakąś inną miłością zapała się ku Bogu. Człowiek pod wrażeniem takich dźwięków, poznaje, że dom Boży jest domem modlitwy, że jest miejscem świętem i niejako z Jakóbem ze snu obudzonym woła: „Vere locus iste sanctus est et ego nasciebam".

Liturgja zaś przy tym śpiewie nabiera w oczach naszych powagi i większej świętości i wtedy dopiero poznajemy jej czcigodny majestat w kościele.

Tak właśnie błogich skutków doznawał doktór i ojciec kościoła Augustyn św., gdy przysłuchiwał się chrześcijanom śpiewającym psalmy. Wyraża on to w swoich Wyznaniach krótko, jędrnie a nader rzewnie: „Jak mnie wzruszał, o Panie, mile brzmiący śpiew pobożnej rzeszy. Owe tony zmiękczały moje serce, usposabiając je do przyjęcia Twojej prawdy; one roznieciły we mnie uczucia gorącej pobożności; topniała na mem sercu powłoka lodowa, co je przez długie lata pokrywała. Płakałem jak dziecko, wylewając łzy radości i skruchy. Ilem też łez wylał przy tych hymnach i rzewnych pieniach. Płynęły łzy moje i dobrze mi było z niemi. O, mój Boże, o wieczna i niestworzona piękności, dlaczego tak późno zacząłem Cię kochać?"

Melodya chorału tak wpłynęła na Augustyna, że do gruntu się zmienił: z zatwardziałego grzesznika i zagorzałego wroga kościoła katolickiego stał się surowym pokutnikiem i wielkim Świętym. Bo za prawdę, czcigodni czytelnicy, żadna muzyka nie może się poszczycić przy nadzwyczajnej prostocie tak miłą wonią melodyi, któraby, że się wyrażę, tak silnie odurzała nie tylko katolickich znawców tonów, ale nawet wrogów kościoła powszechnego.

Posłuchajmyż teraz niektórych z nich. Na przykład Erazm Mayerhoffer, kiedy raz dostał od słynnego kompozytora Orlando di Lasso, religijne arcydzieło muzyczne, osnute na motywach chorału gregoryańskiego, wyrzekł: „Oto teraz dopiero poznaję, że sztuka tonów jest budowniczką moralności; że wszelkie gniewy uśmierza, że zdziczałe umysły łagodzi, że wogóle wszystkie serca do czci i służby Bożej zapala".

Baini znowu tak powiada: „Stare melodje chorału są... niedościgłe. Można je naśladować, dobrze albo źle do tekstu zastosowywać, ale nowe ułożyć, któreby z bogactwem starych na równi stały, do tego nie doszło i nigdy nie dojdzie... W rzeczywistości — jak mówi dalej — stary śpiew jest przecudny i nieprześcigły; odznacza się on nieopisaną pięknością wyrazu, pełen jest porywającego zapału, pełen naturalnej prostoty. Jest on zawsze świeży, zawsze nowy, zawsze piękny. Nigdy nie więdnieje i nigdy się nie starzeje".

Wielki zaś papież, Benedykt XIV. pisze: „Śpiew gregorjański pobudza umysły Wiernych do nabożeństwa i pobożności; śpiewu tego, jeżeli dobrze i godnie się wykonuje, chętnie słuchają pobożni ludzie i przenoszą go nad tak zwany śpiew harmoniczny".

„Trudno wyobrazić sobie — mówi znowu sławny historyk muzyki, Ambros, — inny rodzaj śpiewu, któryby lepiej odpowiadał wszystkim wymaganiom, przeznaczeniu i naturze nabożeństwa katolickiego. Podnieść przedewszystkiem należy w tym śpiewie wspaniałą prostotę, idącą w parze z przenikającą duszę do głębi siłę". (Musikgesch. II. p. 67).

W rzeczy samej czcigodni czytelnicy, gdy się słyszy ów śpiew poprawnie wykonywany, odczuwamy wielkość kościoła Bożego i jakoś dziwnie jasne wydają się nam wtedy słowa Chrystusa, wyrzeczone niegdyś do Piotra: „...et portae inferi non praevalebunt adversus eam".

O. Maurycy Vogt, Cysters, wsłuchując się w tony melodji gregorjańskiej, takie oto, jakby natchnione wypowiedział słowa: „Te pobożne, umiarkowane, dobitne, wzniosłe, pełne prawdy, czyste, pokojem tchnące, miłe i prawdziwie święte melodje, przez świętych zostały ułożone mężów. Śpiew ten unika dworów książęcych, nie wchodzi ani do gospody, ani do karczmy, odważa się zaledwie przekroczyć progi Świętego Świętych... Uświęca on nabożeństwa nocne; chóry Anielskie, a nawet Sam Bóg mu się przysłuchuje. Przeklinają go szatani; świat, zabawom oddany, nim gardzi. Rzym wyniósł go do wysokiej godności. Brzmi on na ustach papieży, kardynałów, patryarchów, biskupów, prałatów i wszystkich kapłanów, synody go zatwierdziły. Na wyrzucenie go z kościoła nikt się nie odważył, chyba tylko ci, co do kościoła nie należeli. Melodja gregorjańska była zawsze poważana i jakby królowa tron osobny w świątyni Najwyższe-

go sobie zbudowała, by wzniosłym zabrzmieć głosem, gdy głos kaznodziei zamilknie na ambonie. Muzyka figuralna, jej siostrzyca, chcąca ją zastąpić, niech pamięta o dwóch przykazaniach: I. Musica debet esse honesta; II. Musica non debet deformare cantum planum".

Tak się wyraża o tym śpiewie człowiek należący do grona osób duchownych. Dlatego zdawałoby się nam, że może zanadto przecenia to, czem się codziennie posługuje i możnaby go posądzić, że oceniając tak wysoko chorał gregor., nie miał chyba pojęcia o piękności muzyki obecnej doby. Jednak tak nie jest, bo najwięksi znawcy tonów śpiewem gregorjańskim tak się zachwycają, że go nawet nad wszystkie inne śpiewy wynoszą. Do jego wielbicieli należą też wrogowie kościoła katolickiego.

Posłuchajmy co o nim mówi sławny protestancki muzyk Thibaut: „Pierwotne śpiewy ambrozjańskie i gregorjańskie składają się z melodyi i tonacyi prawdziwie niebiańskich, utworzonych przez geniuszów w najpiękniejszych czasach kościoła, pielęgnowanych przez sztukę; głębiej one przenikają duszę aniżeli wiele innych naszych nowych kompozycyi, które ułożono jedynie dla wywołania wrażenia".

Inny znowu, również protestancki mistrz tonów, Otto Kade, który specyalnie muzykę starożytną i średniowieczną badał, tak pisze o chorale gregorjańskim w przedmowie do wydanego w r. 1871 dzieła pod tytułem „Lutherkodeks": „Śpiew gregorjański czyli chorał, — w dalszem znaczeniu „vox verbi Divini" jest z pomiędzy wszystkich, przez kościół stworzonych dzieł, dziełem najsamodzielniejszem, najosobliwszem, najgłębszem i najwspanialszem. Nic w świecie głębiej wartości chorału, nad którym kościół przez lat z górą tysiąc pracował, nie zastąpi. Żadna muzyka tak nawskróś przejmującymi motywami poszczycić się nie może; żaden śpiew tak tajemniczymi tonami do duszy nie przemawia. Sztuka muzyczna dała kościołowi bogaty wybór melodji do wszystkich tekstów liturgicznych. Stąd chorał wyśpiewaną biblją nazwać można".

Niedawno co zmarły († 1907) profesor muzyki także protestant, Urspruch, w słowach wstępnych do swojej broszury „Der gregorianische Choral und die Choralfrage" tak samo wychwala gregorjańskie melodje: „Muzyka zachodnia — pisze — ma na sobie klejnot tysiąclecia. Codziennie go odsłania, skoro tylko wypełnia swój szlachetny urząd, wielbiąc Świętego Świętych. Ten klejnot, kunsztownie oprawiony, okazuje ona we wielkie święta w całym swym blasku. A jednak jak mało o niej wiemy".

Mozart zaś, który cały świat zadziwił swojemi arcydziełami muzycznemi, pokornie skłania głowę przed chorałem gregor. i gotów jest za ułożenie choćby zwykłej prefacji zrzec się swojego rozgłosu: „Oddałbym — mówi — całą swoją sławę, gdybym mógł poszczycić się ułożeniem prefacji".

Warto tu przytoczyć jeszcze słowa słynnego muzyka belgijskiego Edgara Tinela, który za swoje kompozycje otrzymał w roku 1877 pierwszą nagrodę. Wyraża się on o chorale gregor. w ten sposób: „Jeżeli znajduje się tu na ziemi jaka sztuka Boska, to jest nią chyba śpiew gregorjański".

Rzecz jednak dziwna, że melodja gregor., zachwycając wielu innowierców, nie zachwyca jednak katolików. Ubolewał nad tem już kardynał Bona, kiedy mówił: „O jak smutny stan kościelnej muzyki za dni naszych! Dziś gardzą śpiewem poważnym, jędrnym i rzewnym, a wychwalają tony skoczne, światowe, mdłe i rozwlekłe. Jakże nam daleko do śpiewu gregorjańskiego!"

Gdzież więc szukać tego przyczyny? Oto głównie w tem, że ogół katolicki albo wcale nie zna śpiewu gregorjańskiego, albo niema sposobności słyszenia go w poprawnem wykonaniu. Innym powodem jest to, że ucho dzisiejsze, przyzwyczajone do śpiewu opartego na harmonji nowoczesnej o charakterze miękkim, barwnym, dlatego gdy usłyszy utwór jakiś, nie mający cech powyższych, nie znajduje w nim żadnego zainteresowania. Słowem pokochaliśmy dziś muzykę huczną, gwałtownie działającą na nasz słuch, stąd gdy coś usłyszymy spokojniejszego i na pozór melancholijnego, czujemy znudzenie i niesmak do tego. Wielu jest takich, którzyby chcieli wykonywać na chórze kościelnym rzeczy wprost teatralne, które wprawdzie mają tekst święty, ale melodję lekką i częstokroć nie licującą z powagą domu Bożego. Tacy nie zdają sobie chyba sprawy, że dom Boży jest domem modlitwy, a nie miejscem popisu teatralnego.

Trafnie i nader pięknie wyraża się w tej materji, wspomniany już, protestancki muzyk Thibaut: „Nie wszystko, co w świecie uchodzi, jest dozwolonem w kościele. W obecności Boga nie trzeba ani zbyt ufać sobie, ani też o sobie rozpaczać; podobnie i w kościele wystrzegać się trzeba niepohamowanego niczem szału duchowego, — tudzież prowadzącego do rozpaczy, smutku. Jak kaznodzieja ani zbyt czułym, ani zbyt gwałtownym, lub też zanadto słodkim na ambonie być nie powinien: tak i kompozytor kościelny nie powinien przybytku Pańskiego uważać za miejsce popisu, miejsce do szukania ludzkiej pochwały, lecz starać się powinien przedewszystkiem o to, by muzyka jego służyła intencjom kościoła tj. by razem z kościołem skromnie się cieszyła i razem z nim umiarkowanie się smuciła".

Znajdują się dziś wprawdzie w bibliotekach chórowych organistów utwory poważne, ale obok nich wiele jest rzeczy co do treści muzycznej, o tuzinkowej wartości, pochodzących od autorów, którzy nie mieli pojęcia o duchu muzyki Bożej i którzy zgoła nie wiedzieli, że melodya w muzyce kościelnej jest jedynie na to, by tekst święty uczyniła jaśniejszym i łatwiejszym do zrozumienia. Dlatego melodja w takich utworach bierze górę, a tekst jest tylko czemś podrzędnem i mało znaczącem. „Św. Augustyn płakał z rozrzewnienia — pisze Benedykt XIV. — gdy słyszał w kościele święte śpiewy i gdy rozumiał słowa, które śpiewano. Możeby on i teraz zapłakał — dodaje papież — lecz nie z pobożnego uczucia, ale z boleści, iż wprawdzie śpiew jakiś słyszy, lecz nie rozumie, co śpiewają".

My słuchając od młodości takich melodji, przyzwyczajamy się do nich, chętnie ich słuchamy i częstokroć nie zdajemy sobie sprawy, że one nie odpowiadają powadze domu Pańskiego. Takich melodji skrzętnie poszukujemy, bo widzimy w nich niby to dużo pierwiastka nastrajającego nas do modlitwy, a tak wiotkiego, że po podobnym śpiewie nie raz do łez wzruszającym, człowiek ociera łzy i nadal się śmieje, jak śmiał się przed takowym śpiewem. Śpiew ten można porównać do pięknego mo-

tylko bawiącego nasz wzrok stubarwnemi skrzydełkami, któremi, nie mogąc się wznieść wyżej, zadowala się tylko z kwiatka na kwiatek.

Inaczej się rzecz ma z chorałem; śpiew to na pozór ubogi, pojedynczy, a jednak o całe niebo stojący wyżej od śpiewu wspomnianego. Melodje gregorjańskie to nie już słaby motylek, z kwiatka na kwiatek przelatujący, ale to potężny orzeł, o silnych wprawdzie szarych skrzydłach, któremi jednak zdolen porwać naszego modlącego się ducha i wznieść aż przed tron Najwyższego Boga.

Tutaj pierwiastek osobisty nie da się uwydatnić, ale za to świętość i potęga Boga w całej pełni się wyśpiewuje.

Człowiek prawdziwie pobożny, słuchający tego śpiewu, mimowoli zgina kolana, ręce składa i w głębokiem skupieniu modli się do Boga, nie doznając żadnego roztargnienia ze strony śpiewających: owszem pod jego wpływem łatwiej duszę swą podnosi do Boga.

By zaś rzeczywiście śpiew chóralny mógł się podobać i działać zbawczo na słuchaczy, koniecznem jest, by śpiewak przejął się naprawdę duchem kościoła, znał dobrze jego zasady i by nie wykonywał dla błahego tylko popisu, ale dla podniesienia chwały Bożej i zbudowania Wiernych.

Posłuchajmy co o tem mówi jeden znawca muzyki Bożej Amberger: „Czy może dobrze wykonać śpiew kościoła, kto duchem kościoła nie jest przejęty? Konieczną jest tedy rzeczą, by śpiewak wiedział dobrze, jakiemi uczuciami kościół w tym dniu pragnie serca Wiernych przejąć; w ten tylko sposób odda on ducha gregorjańskiej pieśni". „Pragniesz twym śpiewem — dodaje św. Bonawentura — zbudować Wiernych? Otóż pamiętaj, że tem bardziej ich zbudujesz, im więcej unikać będziesz próżności".

Rzeczywiście, że śpiew gregor., jeżeli jest przez śpiewaków poprawnie i z prawdziwem namaszczeniem modlitwy wykonany, to nieraz słuchacza, najmniej na to przygotowanego do łez porusza, wiarę może nieraz przygasłą podnieca i dodaje bodźca do prawdziwej pobożności. Przyznaje to nawet wielki ojciec kościoła Chryzostom św., gdy mówi: „Nic nie mogło do duszy wlać tyle zapału, jak pobożny śpiew rzeszy".

Śpiew chorału nie tylko działa tajemniczo na naszą wolę i uczucie, on poucza nas jeszcze poniekąd prawd wiary św. Jeżeli bowiem słowo kaznodziei wywiera na słuchacza nieraz tak wielki wpływ, jako słowo wypowiedziane, cóż powiemy, gdy toż słowo jest śpiewane. Słowo takie, skromną, piękną a pobożną melodją chorału uskrzydlone, porywa naszą myśl i unosi do krainy nadziemskiej, gdzie my czując się oderwani od rozprószenia światowego, możemy swobodnie zatapiać się w prawdach wiary naszej świętej. Tam ze św. Pawłem porwani, możemy słyszeć, jak dźwięki w przecudnych melodjach się rozpływają, których „ani ucho nie słyszało, ani w serce ludzkie nie wstąpiło". Podobnych uczuć doznał w całej pełni sławny wydawca dzieł klasycznych kompozycji z 16 i 17 wieku, które się tylko na chorale gregorjańskim opierały, Commer Franciszek i takie wypowiada zdanie: „Gdy słyszę czystą muzykę kościelną, zdaje mi się, jakobym słyszał głos z nieba. Zachęca mnie ona do modlitwy, pobudza do nabożeństwa; wyrywa mnie ona z tego świata i przenosi do świata, którego wprawdzie nie znam, w którym jednak, jakby w ojczyźnie żyję".

Grodno, w lipcu 1920.

O. Florjan Koziura
Franciszkanin.

ROMAN FEREK.

Tonacje kościelne

i ich zastosowanie praktyczne przy wykonywaniu muzyki kościelnej.

Starodawne melodje kościelne, tworzone na zasadach trybów kościelnych, były i są po dziś dzień właściwą muzyką kościelną, znaną pod nazwą chorału rzymskiego, inaczej śpiewu gregorjańskiego.

Z kolebki tego śpiewu, z Rzymu, z jedynej szkoły, w której uczono specjalnie zasad, form i trybów kościelnych, wychodzili nauczyciele wszystkich narodowości chrześcijańskich, którzy zaprowadzali naukę we własnej ojczyźnie według odebranych rzymskich wskazówek.

Uczniowie, mając tak dobre podłoże, jakiem jest gruntowna znajomość trybów, przeszczepili śpiew gregorjański we wszystkich krajach cywilizowanych, który się przyjął i trwał długie wieki, lecz z biegiem czasu, kiedy sił nauczycielskich poczęło ubywać, melodje gregorjańskie ulegały pewnym zmianom, a wychodząc poza ramy przepisów rzymskich, przestały być wartościowemi dla kościelnego użytku.

Modyfikacja melodyj znalazła i w Polsce zastosowanie, zwłaszcza w nowszych czasach, kiedy zbrakło mistrzów śpiewu rzymskiego, a wykonawcy, nie zostawszy należycie ze śpiewem kościelnym zaznajomieni, nie byli w stanie wykonywać go przepisowo, dalej wpływ świeckiej muzyki nowoczesnej zmanierował autentyczne melodje kościelne, doprowadzając pieśni i muzykę kościelną do zupełnego poniżenia i upadku.

Drugim współczynnikiem zaniku śpiewu kościelnego był i jest jeszcze brak odpowiednich podręczników w języku ojczystym, brak wogóle literatury, traktującej poważnie o tym przedmiocie nauki, w konsekwencji czego właściwych studjów teoretycznych prowadzić niepodobna.

Aby choć w nieznacznej mierze temu brakowi zaradzić, powstała ta praca z dobrej woli przysłużenia się śpiewowi kościelnemu, na skutek życzeń zwolenników starodawnych melodyj. Na treść niniejszej pracy złożyły się materjały, zbierane od lat wielu przez autora, zaczerpnięte ze źródeł literatury niemieckiej, najbogatszej w tym zakresie, oraz z tłómaczeń dzieł łacińskich i włoskich.

Czy praca ta odpowie swemu zadaniu, nie można o tem na razie nic sądzić. Jeżeli jednak choć w części przyczyni się ona do zaznajomienia zwolenników muzyki kościelnej z autentycznemi zasadami i formą śpiewu kościelnego, wówczas będzie to pierwszym krokiem naprzód w celu poznania popełnianych błędów przy wykonywaniu muzyki kościelnej, które co rychlej powinny być usunięte i naprawione.

Historja powstania śpiewu kościelnego.

Istnienie śpiewu kościelnego bierze początki swoje z czasów Starego Zakonu, hebrajski bowiem śpiew bóżniczny już za czasów apostolskich przeszedł był do obrzędów Nowego Zakonu. Chrystus Pan, po ustanowieniu Najśw. Sakramentu Ołtarza, zakończył Ostatnią Wieczerzę hymnem (Mat. 26, 30); hymny i psalmy śpiewali Apostołowie, a śpiew ten bogatą melodyjnością, układem zewnętrznym i treścią zapalał młodsze pokolenia pierwszych chrześcijan. Melodje hebrajskie naonczas nie posiadały żadnej notacji, monofoniczne (jednogłosowe), podawane w pamięci z pokolenia do pokolenia, ulegały pewnym zmianom melodyjnym choćby z tego powodu, że wykonawcą tego śpiewu był lud, nie zaś wyszkoleni śpiewacy.

Nie zdołano dotychczas stwierdzić, które z melodyj hebrajskich przeszły wiernie do obrzędów Kościoła katolickiego, są tylko pewne przypuszczenia, że psalmodje, używane obecnie przy śpiewach nieszpornych, pochodzą właśnie z czasów przedchrześcijańskich.

Sposób śpiewania naprzemian z ludem stanowił pewną charakterystykę śpiewu hebrajskiego i sposób ten przeszedł do katolickiej liturgji. Arcykapłan żydowski odczytywał modlitwę, a lud zebrany odpowiadał: Amen, dalej odśpiewywał pewną strofę psalmu, lud ją powtarzał, lub kończył rozpoczęty refren. Do dziś dnia używamy w śpiewie kościelnym tak w zmiennych częściach mszalnych, jak: Introit, Graduale, Offertorium, jakoteż czasem w Credo, sposobu śpiewania chóru naprzemian z kantorem.

Ale do liturgji naszej ze „śpiewnika“ starozakonnego przeszły nie tylko melodje hebrajskie i sposób śpiewania naprzemian z ludem, lecz przeszło do niej coś nierównie ważniejszego i cenniejszego, bo także święte teksty hebrajskie: stały się one tekstami liturgicznymi naszej liturgji katolickiej.

Dobrzeby było, gdyby sobie częściej uświadomiono, że nasze księgi liturgiczne, zwłaszcza brewiarz i mszał, ułożone są prawie ze samych tylko słów Pisma św. Znaczy to, że słowa, które w naszych nieszporach, laudesach, wiliach za zmarłych i t. d. rozlegają się wśród śpiewu liturgicznego w naszych kościołach, odbijały się niegdyś już od ścian świątyni Salamonowej i Herodowej w Jerozolimie, a później od stropów synagog izraelickich na całym świecie, a i dzisiaj jeszcze brzmią częściowo na nabożeństwach bożnicowych i wychodzą z ust modlącego się pobożnego Izraelity. Izraelici bowiem swój śpiewnik i modlitewniki swoje ułożyli przeważnie z natchnionych przez Ducha świętego słów Pisma św. Starego Testamentu, zwłaszcza z psalmów, a Kościół katolicki jako spadkobierca w tym względzie Synagogi, przejął od niej te skarby i podobnie ze słów Pisma św. uwił niewiędnący dotąd wieniec swoich modlitw.

Różnica między modlitewnikiem i śpiewnikiem izraelickim a naszymi tekstami liturgicznymi polega jednak na tem, że tam teksty te są w pierwotnym języku hebrajskim, gdy liturgja łacińska posługuje się już tylko łacińskim ich przekładem.

Jednak hebrajskie swoje pochodzenie teksty te w naszej liturgji zdradzają na każdym kroku. Najpierw w łacińskiej liturgji pozostały nieprzetłumaczone niektóre wyrazy starozakonne, jak tyle razy używane

„Amen“ (אָמֵן = niech się stanie, niech tak będzie);

„Alleluja“, dokładniej Halleluja (הַלְלוּיָהּ = chwalcie Pana, który to wyraz później stał się okrzykiem radości);

„Hosanna“, dokładniej Hoszianna (הוֹשִׁיעָה־נָּא, hôszi‘ann’a = dopomóżże [Boże!]; później używano tego wykrzyknika w znaczeniu naszego „witaj, cześć“!);

„Sabaoth“ (צְבָאוֹת = sebadh = wojska, zastępy); w Starym Testamencie jest to częsty przydomek Boga, jako pana niebios i gwiazd, które nazywano wojskiem niebieskiem;

„Cherubim, Seraphim“ (liczba mnoga od כְּרוּב, wzgl. שָׂרָף, charub, saraf = „imiona własne“ duchów niebieskich, aniołów; myśmy się już przyzwyczaili mówić: Cherubiny, Serafiny). Poza tem hebrajskie pochodzenie wielu naszych tekstów liturgicznych znawca poznaje po osobliwej składni, stylu i zwrotach, właściwych językowi hebrajskiemu, którego śladów nie zdołały zatrzeć ani dawne ani nowsze tłumaczenia. Tak w Biblji hebrajskiej jak i w modlitewnikach żydowskich, niektóre psalmy, wspólne z naszemi księgami liturgicznemi, noszą pewne nazwy i nadpisy, jak np.

מִזְמוֹר, mizmor = śpiew, תְּפִלָּה, tefilla = modlitwa,
שִׁיר, szîr = pieśń, שִׁגָּיוֹן, sziggajôn = dytyramb (?)

i w. in. Osobną grupę w psałterzu stanowią psalmy 119—133; są to t. zw.

שִׁיר הַמַּעֲלוֹת, szîr hamma‘aloth = dosłownie pieśni stopni albo wstępowania; nazwa ta pochodzi prawdopodobnie stąd, że śpiewano je w czasie pielgrzymek na główne święta do Jerozolimy, do której „wstępowano“, jak się wyraża Pismo św., ze względu na to, iż Jerozolima położona jest wysoko. Żydowska modlitwa pokutna nazywa się

חָנֵּנִי אֲדֹנָי, chonneni Adonaj = zmiłuj się nademną Panie, od pierwszych słów naszego psalmu 50, Miserere mei Deus, a nasz psalm 129, „De profundis“, tak często odmawiany w Officium Defunctorum, nazywa się u żydów

מִמַּעֲמַקִּים קְרָאתִיךָ, Mimma‘amagîm qerâthîcha = z głębokości wołam — De profundis clamavi.

Pierwotne melodje śpiewów bóżnicowych, to krótkie motywa lub frazy melodyjne, postępujące ściśle za słowami; akcentowanie poszczególnych słów lub wierszy zastępowało dzisiejszą rytmikę i miarę muzyczną. Bliższych określonych form w muzyce hebrajskiej dotychczas nie odnaleziono.

System tonalny znanym był na kilka wieków przed Chrystusem, Grecy posiadali już w tym czasie ustalony system tonalny i pewną formę muzyczną. Oni to z pojedyńczych tonów poczęli tworzyć pewne szeregi tonalne, oznaczając poszczególne dźwięki literami greckiego alfabetu. System oznaczania wysokości tonów literami, jest najstarszym, i choć o nim wiedzieli Żydzi i pierwsi Chrześcijanie, nie został on w praktyce przyjętym. W pierwszych wiekach chrześcijaństwa nie używano żadnych instrumentów do towarzyszenia śpiewowi, muzyka w kościele katolickim była czysto wokalną.

Dzięki wpływowi Chrześcijan pochodzenia greckiego, śpiew hebrajski począł się powoli przekształcać, djatonika, wprowadzona u Greków, przejmowała ducha śpiewu chrześcijańskiego.

Stan taki śpiewu kościelnego pierwszych wieków, nie mającego żadnych reguł, lecz oparty tylko na chwiejnej podstawie pamięci ludu, nie uszedł uwagi Ojców Kościoła. Troskę o ugruntowanie śpiewu kościelnego wziął pierwszy na siebie biskup medjolański św. Ambroży (ur. ok. r. 340, prawdopodobnie w Trewirze, od roku 374 do 397 biskupem), który będąc zamiłowanym w sztuce śpiewu kościelnego, dopiął zamierzonego celu. Uporządkował on system tonalny, a wzorując się na greckiej muzyce, połączył dwa czynniki w jedną całość, t. j. melodję hebrajską z greckim systemem tonalnym i rytmem. W ten sposób zreformowany śpiew pod nazwą „ambrozjański" przetrwał wiek cały.

Późniejszy papież św. Grzegorz Wielki (590—604) rozszerzył ułożone przez św. Ambrożego reguły śpiewu kościelnego, zebrał melodje chrześcijańskie, a uzupełniwszy je rozłożył według obrzędów liturgicznych na rozmaite dni roku kościelnego. Dla ugruntowania jednolitości śpiewu założył szkołę śpiewacką w Rzymie, w której sam nauczał; w sześć lat po otwarciu tej uczelni, kilku nauczycieli wyszkolonych i sławnych już w sztuce nauczania śpiewu liturgicznego, opuszcza Rzym i wraz z opatem św. Augustynem udają się do Anglji dla zaszczepienia tego śpiewu.

Raz dobrze zapoczątkowane dzieło śpiewu kościelnego poczęło rozwijać się w następnych wiekach, papież Hadrjan (657—672) rozsyłał śpiewaków nie tylko po sąsiednich państwach, ale posyłał także i do Niemiec, gdzie poczęto krzewić wiarę chrześcijańską. Późniejszy król Franków, Karol Wielki, rozpowszechnił śpiew gregorjański prawie na całym Zachodzie; powstały szkoły w Niemczech i Francji, przy klasztorach, które na wzór szkoły w Rzymie prowadziły naukę śpiewu tak z mnichami jak i chłopcami, których z młodości poczęto ze śpiewem zaznajamiać.

Nauka ta, prowadzona wzorowo, siłami pierwszorzędnemi, doprowadziła do najbujniejszego rozkwitu śpiewu kościelnego, który przez dziesięć wieków trwał niewzruszony i piękny i wieki te, t. j. od VI. do XVI. nazwać można złotymi wiekami śpiewu kościelnego. Począwszy od wieku XVI. do połowy XIX., kiedy muzyką świecką zaczęto się więcej interesować, następują czasy powolnego upadku, zaś od roku 1840 do dziś dnia zapisujemy na kartach historji śpiewu zupełny jego zanik.

(Ciąg dalszy z przykładami nastąpi).

Krasiński o muzyce.

„Teraz pójdź z lutnią" — „Poeta" Krasińskiego.

Zygmunt Krasiński, jeden z najwyższych poetów polskich, powszechnie sławiony, jako filozoficznie wśród nich najgłębszy, a pośród wszystkich naszych wieszczów najbardziej proroczy, najjaśniej widzący zmartwychwstanie Ojczyzny, był także wykwintnym znawcą muzyki, intuicyjnym jej entuzyastą i krzewiącym jej kult miłośnikiem. W niezbyt obfitej spuściźnie poetyckiej Krasińskiego kilkadziesiąt razy jest natchniona mowa o muzyce. Wielki poeta w najdumniejszych polotach swej sztuki hołduje muzyce, zachwyca się jej pięknością, rozkoszuje się jej urokiem; a wielki myśliciel głosi potęgę muzyki w męce Narodu, nawoływa do śpiewu, porównuje do pieśni najwznioślejsze objawy bytu; zaś wytworny meloman poświęca liczne śliczne strofy pod muzykę. Ta muzyczność twórczości Krasińskiego stanowi jego czar osobliwy; bez tej muzyczności ubyłby Krasińskiemu jeden z głównych tytułów do najszczytniejszej chwały.

A więc posłuchajmy Krasińskiego i jako prawdziwie nieśmiertelnego naszego mistrza „sub specie aeternitatis" i jako szczególnie przy odrodzeniu Polski aktualnego jasnowidza, który czasy wnuków swoich zadziwiająco przepowiedział. Genialny fanatyk muzyki niechaj tchnie ducha swego i we współczesne pokolenie, któremu daj Bóg iście muzyczną harmonię!

Już w młodzieńczym, a tak wieszczym poemacie, w Nieboskiej Komedyi, mając wyrzec najsilniejsze słowo miłości przez usta „Pana młodego" do „Panny młodej", na to właśnie zdobywa się porównanie: „O, wiecznie, wiecznie będziesz pieśnią moją". A później w samym wstępie do przesławnego swego Irydyona zdobywa się Krasiński na takie słowo mocy najmożniejsze: „Naprzód w tan, bogi i ludzie, wkoło myśli mojej — bądźcie muzyką, co przyśpiewuje jej marzeniom" — a dalej w tymsamym poemacie majestatycznie przez usta papieża wyraża Krasiński pogląd porównawczy na grecką kulturę artystyczną i doskonalsze akordy życia wedle Chrystusa: „Jako likaoński Orfeusz, podług helleńskich pamiątek, dzikie rozpieścił zwierzęta, tak Jezus dusze milionów spoi brzmieniem żyjącego słowa — patrząc na tę lutnię ziemską, pojmij roje duchów pracujące nad światem i dźwięk u stóp krzyża poczęty, rozlegający się już pomiędzy narodami". Tak więc i miłość i rozmach do arcydzieł i ład społeczny wyobraża Krasiński muzycznie.

Ze znawstwa prastarych wieków i z rozkochania się w pięknie wytrysnęły te pomysły: bo muzyka panowała już w Grecyi. „Zwiń się, płowa pustynio! Uciekajcie, piramidy!" — woła Krasiński w Niedokończonym Poemacie — „Schylcie się obeliski i pierwszą prawdziwą pięknością! Tu mądrość — tu harmonia — tu wdzięczna Psyche odszuka Erosa! Wybłyska świątynia — z marmuru paryjskiego niepokalana Eleuzis! Brzęk lir i cytar z niej słychać — a teraz hymny wzniosły się!" —

Jak nowy Pitagoras, pojmuje Krasiński wszechświat: opowiada harmonię sfer. I tak nad Pitagorasa bardziej malowniczo i cudną mową wiązaną śpiewa w „Przedświcie":

Wpatrz się w harfę tę bez końca,
W której księżyc, gwiazdy, słońca,
Tkwią, jak szruby niewzruszone;
A od dołu aż do szczytu
Struny z światła i błękitu
Drgają, w bezmiar naciągnione.
Po tych strunach duch przelata,
Na tych strunach duch przegrywa
I w tej pieśni sam spoczywa:
Ta pieśń zgodą, ciszą świata!"

Gdy Krasiński pragnie przedstawić najpiękniejszą estetycznie postać, swoją siostrę z „Przedświtu“, to nie inaczej, lecz jakby geniusz muzyczny:

„Z harfą stoisz na mej łodzi...
Z nad Alp szczytu księżyc wschodzi...
Na twych strunach twoje dłonie,
Iskra natchnień skrzy ci z lica,
Światłokręgiem twoje skronie
Rozanielił blask księżyca!“

A podług mistrzowskiej fantazyi jego, jaki czyn ma spełnić owa Najwybrańsza?

„Do strun, siostro! Uderz w struny;
By ich łacniej pieśń zaklęła,
W akordowe graj pioruny:
„Jeszcze Polska nie zginęła!“
Harfą, — głosem — płacz, proś, szalej! —
Dźwięk po dźwięku — Skrzy ci w ręku;
Harfa cała — Tli i pała
Każda nuta — Z strun wysnuta
Przestrzeń trąca — Gorejąca!
I wzwyż fali — Pieśń się pali,
Ku mar stronie — Pędzi, — goni
I wciąż płonie — I wciąż dzwoni.

To na brzmienie takiej pieśni, przez to dźwięków rozbłyśnięcie, zjawia się ów niezrównany pochód staropolskich mar husarskich, nad któremi rozelśniewa sama Przeanielska Pani, Królowa Korony Polskiej.

Jeżeli więc muzyka działa tak przedziwnie, to nie dziwota, że nasz arcymistrz w końcu tegoż poematu podaje hasło:

„Piersi ludzka, na śpiew się sil!“

Obok zaś tego wezwania dosłownie do śpiewu, nazywa także bohaterstwo śpiewem i marzy o sobie, iż „skona zwrotką w poświęcenia hymnie!“ Jakżeż dostojniej mógł nazwać ideał żywota, niźli przenośnią z muzyki?

Cóż godniejszego nad pieśń umie ofiarować samemu Zbawicielowi wyzwalającemu Polskę? Toteż śpiewa w Hymnie Nadziei:

„Czas już zedrzeć z wieku chmurę!
Idącego Pana chwalmy!
Rzucać palmy, — rzucać psalmy,
Kwiaty na dół, — pieśni w górę!
O, rzucajcie pieśni, kwiaty!
Oto idzie, — idzie Pan;
A nie smętny, jak przed laty,
Wolny cierniów, gwoździ, ran!“

Nawet Boskie działanie w ludzkości rozumie Krasiński, jakoby muzykę, i modli się tak we Dniu Dzisiejszym:

„Łaski Twej, — łaski, — miłości Twej, Panie!
Oto już dawnych wyrzekli się kłótni —
Oto już drgają — na twej pieśni granie
Jak struny różne, — a tej samej lutni“.

Nawet ostateczna wizya konającego w „Ostatnim“, to harfa i to harfa, zwiastująca wolność:

„W pierś mi się ulga nieskończenna leje —
Smętne w pamięci tają życia dzieje —
Harfy! — gdzieś harfy — widzę, ach! anieli!
Harf takich ludzie nigdy nie słyszeli —
O dobrej, dobrej mówią tylko wieści!“

Wieczność u Krasińskiego, przeniknięta jest muzyką:

„I czas tam staje, niby patrzy, słucha—
I dziwną pieśnią, wieczności westchnieniem,
Oblewa, płacząc, te posągi ducha“ („Poeta“).

Napół niebiańskie te wizye przenoszą nas w niebo Krasińskiego, w którem rzeczywiście są „psalmy, — harfy — i — cuda — i dziwy — —“, jak wystawia w Glossie św. Teresy, a duchowy głos Boga jeno przez muzykę może być opisany:

„I słowo każde, co z ust Twych spływało
Dźwiękiem dźwięczniejszym, niż dźwięk ssan przez uszy.
Niebrzmiące, brzmiało jak pieśń w mojej duszy!“

Śpiew uważa Krasiński za synonim szczęścia i pociechy; wspomina w Wierszach drobnych, że był kiedyś szczęśliwy, gdy go „śpiew dawniej obwiewał dokoła“ i że chciałby widzieć anioła, któryby zaśpiewał, i że pieśnią pocieszałby się, jak tułacz, co „śpiewa pamiątki kochane“. W wierszu p. t. „Jak kawał lodu...“ określa uczucie śmiertelnego nieszczęścia, jakoby człowiek był „z głazu cały“, a rajskie uczucie radosnego zachwytu, jakoby człowiek był „cały z strun drżących“. Szczęście — równa się u Krasińskiego „pieśni szczęścia“ (Wiersz: Od łez...). Najserdeczniejsze wzruszenia wypowiada się według Krasińskiego śpiewem lub same są do śpiewu podobne: „Hymn śpiewałaś — westchnieniami!“ (Do D. P.). Człowiek w najgórniejszem uniesieniu sam staje się pieśnią:

„Jam się stał teraz dźwiękiem, szumem, tchnieniem,
Do harfy twojej dziś mój duch przylega,
I pod twą ręką drży strun twoich drżeniem,
Aż znów ucicha, omdlewa, odbiega“ („Po śmierci“).

Człowiek, napełniony pieśnią, zaznaje stanu błogości; jest wyższy nad cierpienia.

On serce moje umiał wyżej męki
Stroić, jak lutnię, w mąk zwycięskie dźwięki!“
(„Fryburg“)

Także zbiorowe szczęście ma charakter pieśni, a zguba symbolizuje się bezechową pustynią:

„Gdzie tan był skoczny, fletów jęk wesoły,
Jutro pustynia i czarne popioły. („Windobona“).

„Ponad krwią laną mordami — nie bojem —
Nie umie harfa zabrzmieć nieszczęśliwa!
Wtedy milczenie jedynym jej strojem“.
(„Pytasz się, czemu ucichły me pieśni“).

Więc i w dziejach Narodu muzyka była oznaką życia śród pobytu Ojczyzny w grobie, zwiastowaniem przyszłego odrodzenia i postrachem dla nieprzyjaciół:

. . . . . . strunnym dźwiękiem
Woła w niebo: „zmartwychwstaną!“
. . . .
Choć po serce w grób wkopani
Koło ciała naszej pani,
Co umarłym jest aniołem,
Dotąd patrzym w niebo czołem,
Dotąd śpiew nasz wrogów rani...
. . . .
I pieśń buntu posyłamy
Od naszego równie zgonu
Aż pod stopy Boga tronu!...
I tak żyjem — tak czekamy!...

Aby była pewność, że pieśń jest naszą bronią, naucza Krasiński nietylko w poetyckich alegorjach, czy wzlotach, lecz także wyraźnie prostemi słowy w rozprawie „O krytyce w ogólności":

„Umarli dopiero ściągnęliśmy rękę do harfy"; — powiada — „dziś harfa stała się mieczem".

Nawet aż z życiem utożsamia Krasiński muzykę, a brak jej — ze śmiercią. I mówi o „Poecie", martyrologicznem uosobieniu Polaka, że

...do wiecznego wtrącony więzienia,
Zkąd nie zawrócą na świat jego pienia,
Mrzeć w więzach będzie...
. . . .
Śpiewaj więc teraz, o, poeto młody!
Ty synu światła, kochanku swobody!
Choć znakiem śmierci na czole znaczony,
Powstańże teraz i bądź mi natchniony!

Służył też Krasiński kompozytorom muzycznym prześlicznemi słowami, układając dla nich n. p. „Falę" (fala morska rozbija się i wraca, jak serce polskie męczeńskie i ufne pałająco), „Tęsknotę" (z refrenem „Tak zawsze i wszędzie, Choćby nawet w niebie, O, Polsko bez ciebie Mnie źle i źle będzie") i „Zwrotki" do muzyki Konstantego Danielewicza (z zakończeniem charakterystycznem dla Krasińskiego: „Syt trosk, łez i mąk, Zstąpił z życia łąk W tę grobową cieśń — Znikł, jak znika dźwięk, Przełamany w jęk, — Jak przerwana pieśń"). Jedyny w swoim rodzaju jest Krasińskiego „Wiersz wyryty na fortepianie D. P.", oryginalny w formie, a myślowo dziwnie w pełni odzwierciadlający pomysły Wieszcza: „.... Burzy grom, — Zwalisk łom, — Waśni szczęk — I krzyk i ryk — I stęk i jęk — To ziemi dźwięk! — W sercu tkwi — Z łez i krwi — Bolu pieśń! — Smutku głos — Rzucił los — W każdą pieśń! — Lecz inny ton, — Ducha wiew, — Rytm i śpiew — Z niebieskich stron — Na strunach lat: — Klawiszem świat! — Przestrzeń, czas — Słońc wszystkich chór — I komet wtór, — Miliony nut — W hymnu rzut — Dźwięczą wraz! — Wzdłuż, wszerz, wskroś — Wir i ruch — A jeden głos Bo jeden Duch! — O, Boże mój! — Tym strunom, tym — I pieśniom mym — Daj taki strój! — Daj miarę miar, — Harmonji dar! — Dźwięków bój — Zmień w dźwięków cud — W akkord zgód. — O, Boże mój! — Tchu święty zstąp — W grobową głąb, — W serca cieśń! — Zstąp i wioń — A zagrać dłoń — Anielską pieśń".

Jak przeto sam Krasiński wydaje się niby harfą żywą, tak i dla innych najwyższą pochwałę zasadza on na muzyczności. W studjum nad Słowackim pisze, iż „w czarnoksięstwie stylu Słowacki stanął tak wysoko, że nikt wyższym nad niego", a ten sąd motywowany jest tem, że Słowacki wszystkie bóle swoje wydał „następstwem muzykalnem: a wśród tych poetyckich akordów odzywają się tak mądre, tak głębokie, że musisz rad nie rad po każdej łzie wylanej krzyknąć: wielki poeta!" Słowacki — podług Krasińskiego — „muzykiem się urodził".

Tak to wszystkie poematy, wszystkie prace naukowe Krasińskiego przepojone są umiłowaniem muzyki. W imię kultury i w imię patrjotyzmu winniśmy przyjąć to do wiadomości i do naszego życia. W program osobisty działań naszych i publiczny kształtowania się nowego społeczeństwa polskiego niechaj wejdzie muzyka! W niej piękność, tradycja i otucha. Przecież nie na puszczy, ale wśród Narodu, żywie Krasiński-wieszcz. Dajmy posłuch nieśmiertelnemu głosowi Jego w „Ziemskości cieniu":

„Wszystko, dotąd, co westchnieniem,
Płaczem, męką i żałobą,
Stań się w Tobie pieniem,
A to pienie — Tobą!
. . . .
Jak w przestrzeni nieskończonej
Nowe słońca — nowe światy,
W piersi przepieśnionej
Błysną natchnień kwiaty,

I ty sypać będziesz niemi,
Ty, coś tyle tu bolała,
Zbolałym na ziemi
Sama zmartwychwstała! —"

Dr K. X-żę Lubecki.

Szkoła śpiewu prof. Stanisława Bursy
w Krakowie.

Najstarsza i największa z pośród uczelni muzycznych Krakowa, a może i całej Małopolski, „Konc. Szkoła Śpiewu St. Bursy", zakończyła popisem — który się odbył dnia 20 czerwca w sali „Sokoła", wypełnionej doborową, wyłącznie chrześcijańską, publicznością — piętnastolecie swej działalności pedagogicznej i owocnej pracy, około podniesienia kultury śpiewaczej w zachodniej Małopolsce. Śmiało twierdzić można, że na jej obszarze niema dziś zespołu choralnego zarówno w żeńskiej jak w męskiej części, w której nie śpiewałoby bodaj parę jego byłych uczni. Zaś wielu dyrygentów, amatorów, w poważniejszym zakroju sił pedagogiczno-wokalnych i artystów-śpiewaków zawodowych, pracujących na scenach operowych, wyszło z pracowni prof. Bursy. Lat 15 pracy w zawodzie, tak strzępiącym nerwy, jak zawód nauczyciela śpiewu, to okres pracy żmudnej i trzeba być tak w niej rozmiłowanym jak prof. Bursa, by nie uledz, by nie zniechęcić się, lecz dążyć wytrwale po drodze rozwoju metody, a z nią i szkoły. Metoda jaką się posługuje prof. Bursa, jest metodą włoską, którą nabył studyując u mistrzów włoskich, najpierw u Mireckiego (mimo polskiego nazwiska Włocha), a następnie u Giacoma Paci'ego w Medyolanie. Wola rodziców jednak, wzbroniła młodemu entuzyaście szukać laurów scenicznych, zaprzęgając go do jarzma pracy obywatelskiej przy biurku urzędnika Floryanki, dopiero nieprzeparta miłość ku sztuce, każe wolny czas od pracy zużytkować dla śpiewu, zwłaszcza gdy do Krakowa zawitał jeden z największych pedagogów-wokalistów polskich prof. Mieczysław Horbowski, prof. Kons. Warszawskiego, a następnie w Moskwie, skąd wygnały go polityczne zamieszki, jakie wybuchły w czasie wojny rosyjsko-japońskiej. Zachęcony przez znakomitego maestra, odnawia prof. Bursa świetną metodę, a przyjąwszy część uczni prof. Horbowskiego, rozpoczyna pracę pedagogiczną, a obok niej i życie śpiewackie, występując z nową formą produkcji artystycznej w Wielkopolsce na Kujawach, Warmji i Mazowszu — z prelekcjami o rozwoju pieśni polskiej ilustrowanemi pieśniami wykonywanemi przez siebie. W tych wycieczkach towarzyszyli mu w charakterze akompaniatorów, żona, wytworna pianistka, dyr. Walewski, prof. Poźniak, a nadto i znakomity wiolenczelista prof. kons. krakowskiego, Skarzyński. Zwolna

klasę prof. Bursy zaczynają opuszczać śpiewacy operowi i operetkowi pp. St. Schneider (śpiewa obecnie w Ameryce), Sydor, Czernekówna, Rewiczówna, Tea Gari (obie w wiedeńskiej operze ludowej), Palczewska, Sławiak (bas opery petersburskiej) i inni, z których ostatnim w szeregu jest St. Drabik obecnie pierwszy tenor opery poznańskiej. Z pedagogów muzycznych, są uczniami prof. Bursy: prof. Kuliński, jako pedagog-wokalista, prof. Wł. Koterbski (seminar. w Białej), H. Tomowicz, śp. ks. T. Kipek, prof. Poźniak, prof. Dr. Kuczyński, śp. Bednarski i inni, a nadto duży zastęp nauczycielek śpiewu w szkołach powszechnych — prof.

Drugą niemal „wykończoną” śpiewaczką jest p. M. Dołężanka, której perlisty sopran koloraturowy, urobiony doskonale, a ujmujący miękkością brzmienia, przedstawiał się jako dorastający już do zadań artystycznych. P. Klimczyk jest śpiewakiem wysoce muzykalnym i odczuwającym frazę. Jego tenor liryczny brzmiał w arji Żeleńskiego (Janek) szlachetnie, znacząc pięknym kolorem dźwięku, linję wspaniałej kompozycji. P. Kosicka, posiada subtelne odczucie, lirycznych elementów pieśniarskich. Pieśni Karłowicza i Paderewskiego oddała z całą pełnią elegijnego nastroju. Duży zasób wdzięku pieśniarskiego wykazała p. Bąkowska



Uczniowie i uczenice szkoły śpiewu prof. Stan. Bursy w Krakowie r. 1919/20.

Bursa bowiem, powodując się względami ideowymi, utworzył 5 miejsc stypendyalnych, t. j. bezpłatnych dla uczenic krakowskich seminaryów nauczycielskich, z których co roku korzystało nie 5 lecz niejednokrotnie po 10 i więcej adeptek zawodu nauczycielskiego.

Dziś szkoła przedstawia się imponująco, liczy bowiem obok uczniów, cały szereg wyrobionych śpiewaków i śpiewaczek, tworzących przy niej świetne chóry męski i mieszany, doskonale prowadzone, czułe na każdy ruch świetnej pałeczki, owego dyrygenta. Chór ten rozpocząwszy istnienie owe przy szkole przed laty dziesięciu, nie ustał pracować ani na chwilę, nawet podczas najsrożej szalejącej — podczas wojny — ewakuacji Krakowa, urządzając produkcje zarówno estradowe jak i kościelne, a często koncertując w szpitalach, by rozjaśnić smutną dolę tych, którzy w zmaganiach wojennych ponieśli rany. Chór ten wystawia przepiękne oratorjum „Męka Pańska”, Stysia, zbudowane na motywach wielkopostnej pieśni ludowej *) oraz cały szereg wieczorów operowych, koncertów. Tak wygląda po krótce opowiedziana historja pracy prof. Bursy i jego szkoły.

Ostatni popis przedstawił szereg wysoce utalentowanych uczni oraz uczenic. Z tych na czoło wybiła się p. St. Nowakówna, nie tylko świetną metodą i techniką rozporządzająca, lecz także urobieniem pięknego szlachetnie brzmiącego sopranu o dużych walorach dramatycznych.

*) Pisaliśmy o nim w poprzednim Nrze.

wykonaniem stylowem arji Webera oraz przepięknego „Menueta” Niewiadomskiego.

Z młodszej generacji uczniów na czoło wybiła się p. Chmielowa, swym wielkim talentem śpiewackim i celowo ustawionym materjałem oraz p. Wrażyński basista o pełnym intenzywnego brzmienia głosie. Wspaniałym materjałem rozporządzają dwa alty p. Samlicka o pełnych nutach piersiowych oraz p. Mysłowiczowa o soczystej średnicy. Jako obiecujące materjały przedstawiły się pp.: Jaroszówna, Kluskówna, Bursówna i Paszkowska, oraz pp.: Tekely, Jasicki, Gręplowski i Bernaszewski.

Popis zakończono świetnem wykonaniem I. ustępu mendelssohnowskiego oratorjum „Athalia”, w którem na tle karnie, czysto i intenzywnie brzmiącego chóru, pięknemi zaletami ujawniły się solowe popisy pp.: Dołężanki, Bursówny, Samlickiej i Paszkowskiej.

Popis pozostawił miłe wrażenie na słuchaczach, którzy oklaskami nader rzęsistymi, objawili uznanie dla zbożnej pracy prof. St. Bursy.

Zaznaczyć wreszcie musimy, że praca prof. Bursy opiera się na zasadach obywatelskich, cechujących prawdziwego Polaka-katolika, spełniającego z zamiłowaniem swe posłannictwo ku pożytkowi Ojczyzny, polskim pokoleniom i polskiej sztuce muzycznej. Sympatyczna, skromna a czynna postać prof. Bursy niech będzie przykładem dla innych jak należy pracować dla dobra obranej sztuki. R. F.

Ruch muzyczny.

Oświęcim. — Z zakładu Ks. Bosko. W wigilię Zielonych Świątek odbyło się nabożeństwo żałobne za duszę ś. p. Ks. Franciszka Symiora, salezyanina i katechety szkół miejskich, a następnie pogrzeb. Zmarły był wielkim miłośnikiem muzyki i śpiewu i od szeregu lat kierownikiem żeńskiego chóru śpiewackiego w Oświęcimiu. W pierwszych latach zakładu był również dyrygentem chóru zakładowego i orkiestry zakładowej. Nabożeństwo żałobne i pogrzeb, mimo braku czasu (umarł w piątek rano na tyfus, a w sobotę odprawiono pogrzeb), odbyły się bardzo okazale i przy licznym udziale wiernych, współbraci i wychowanków zakładu, szkół miejskich, przyjaciół i znajomych zmarłego. Nabożeństwo żałobne zostało odprawione w kościele Maryi Wspomożycielki. Chór zakładowy odśpiewał z Missa pro defunctis na 4 głosy mieszane Perosiego: Requiem, Kyrie, Graduale, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei i Libera. Inne części: Dies irae, Offertorium, Communio po gregorjańsku. Rzeczona msza żałobna, to ciekawy dokument nowoczesnej mieszaniny stylów muzycznych. Requiem zbudowane jest na chorale gregorjańskim, lecz z dziwnie świeżem, rzekłbym perozjańskiem ujęciem. Nie brak tu atoli odmian i stopniowań modulacyjnych i temu to zawdzięcza swój nieopisany, czarująco mistyczny wdzięk ostatnie Kyrie. Obok chorału gregorjańskiego znać się daje wpływ Palestriny szczególnie w Libera, nadto wpływ Sottiego i Scarlattiego: słowem rozległa mieszanina stylów muzycznych w podziw budzącej, jednolitej i zupełnie nowoczesnej kompozycji liturgicznej. Niemałą zaletę tej kompozycji stanowi jej wytworna, klasyczna prostota linij i budowy, która na pierwszy rzut oka niczem nie zdradza pełni uczuć i życia mistycznego, jakie w sobie mieści. Napisał Perosi tę mszę żałobną dla śpiewaków kaplicy sykstyńskiej z okazyi obchodów żałobnych wielkiego katolickiego mecenasa sztuk pięknych, Luitpolda, regenta Bawarji.

Na Offertorium zagrała kapela zakładowa preludjum des dur op. 28 Szopena, które uważać można za paletyczną, do łez wzruszającą ilustrację tekstu modlitwy liturgicznej: Domine Jesu Christe... Muzycy włożyli duszę do swej gry i sięgli wyżyn tej natchnionej, żałobnej modlitwy w tonach, która wielu z obecnych wycisnęła łzy rzewnego wzruszenia. W czasie pochodu żałobnego na cmentarz, ta sama kapela grała 4 marsze żałobne Cernaka z chlubnie już znaną dokładnością i odczuciem. Również dobór tych marszów zasługuje na uznanie: chrześcijańska, spokojna rezygnacja, mistyczna nadzieja rajskich niw, głęboki żałobny ból rozdartych serc znalazły w nich pełny, ujmujący, melodyjny i godny chwil takich wyraz.

Zakład Ks. Bosko wywiązał się dostojnie z tej ostatniej przysługi, oddanej jednemu z najgorliwszych swoich pracowników także na polu muzyki i śpiewu.

Na drugi dzień po pogrzebie, 24 maja, przypadł doroczny odpust Maryi Wspomożycielki chrześcijan, patronki Zgromadzenia salezjańskiego. Odpadła cała świecka, teatralna część tej uroczystości, ale program kościelny i liturgiczny został nietknięty. Rano na wstanie zagrały z płaskiego dachu zakładu hejnały marjańskie, kwartet instrumentów dętych. Podczas mszy świętej wspólnej na komunii generalnej zaśpiewano 2 pieśni Ks. dr. Ant. Chlondowskiego: Już majowych... i Matko nasza, dzieci Twoje... jako duet głosów chłopięcych. Prócz tego Moniuszki pieśń: O Władco świata, wykonały skrzypce i organ.

W czasie uroczystej sumy chór zakładowy odśpiewał części zmienne: Introit, Graduale, Offertorium na 4 głosy mieszane Ks. dr. Ant. Chlondowskiego, a sekwencję Veni sancte Spiritus z repertorium chorale Griesbachera. Wykonali nadto mszę Griesbachera op. 141 „Stella maris" na 4 głosy mieszane z orkiestrą. Jest to jedna z najpopularniejszych kompozycji liturgicznych ostatnich czasów. Czy zechcemy ją rozbierać pod względem tematycznego opracowania, czy też pod względem ciepła uczuć w niej rozlanych, liryzmu melodji, tętna dramatycznego, religijnie nastrojonej i przykuwającej gry barw i dźwięków: wszędzie w nas budzić będzie podziw i zbudowanie. Podziw nasz jeszcze się spotęguje, skoro zważymy, jak prostemi środkami ta muzyka nowoczesna i liturgiczna osięga pod ręką mistrza nieprzeczuwany blask i ogromną siłę wyrazu, tak, że przy łatwem stosunkowo wykonaniu niesie wiele radości świętych i wzruszeń religijnych.

Typowym pod tym względem jest „Sanctus".

Podczas offertorium zagrała kapela „Modlitwę" F. Kückena, a orkiestra „Pieśń na morzu" Schuberta. Oba utwory są religijnie natchnione, a w formie poważne i podniosłe. Wymagają atoli od dyrygenta wielkiej czułości dynamicznej, lecz wtedy iskra Boża w nich ukryta, płaci sowicie.

W czasie procesji grała kapela „Twoja cześć, chwała" i jeden marsz religijny, poczem towarzyszyła śpiewom ludu: Przed tak wielkim i Gwiazdo śliczna, wspaniała.

Po południu na nabożeństwie majowem zaśpiewał chór Litanię loretańską na 4 głosy mieszane z towarzyszeniem orkiestry, układu Ks. Józefa Harazima, salezjanina. Litania ta obejmuje wstęp, zakończenie i kilka numerów, przeplatanych śpiewem ludu. Następnie zaśpiewali „Pod Twoją obronę", również na 4 głosy mieszane z orkiestrą, układu Ks. Feliksa Sauera, salezjanina. Zakończono nabożeństwo majowe tego dnia piękną pieśnią do Matki Boskiej: „Pieniem Cię, Pani" Ks. Ant. Środki, dyrygenta chóru zakładowego i kapeli, w układzie na chór mieszany i solo. Z wszystkich tych trzech kompozycji bije szczera, wiosennie świeża pobożność synów czcigodnego księdza Bosko ku ich najmiłościwszej Patronce, Wspomożycielce chrześcijan.

Kiedyż w naszym, młodzieżą przeludnionym Krakowie, zdobędziemy się na chór mieszany z chłopcami w sopranach i altach?... Kiedy dane nam będzie słyszeć w naszych historycznych świątyniach kompozycje kościelne tego rodzaju co Missa pro defunctis Perosiego albo Missa „Stella maris" Griesbachera, wykonane w duchu kościelnym?

Ks. Dr. F. H.

Z Warszawy.

Warszawa wre od muzyki tak lekkiej jak i poważnej. Znany art. Teatru Nowości Krzewiński napisał doskonałe libretto operetkowe „Major ułanów", Trzcieniecki Wacław ze Stanisławem Nawrotem opracowali część muzyczną, pełną obertasów, mazurków, polonezów-mazurów, a nie brak i motywów ruskich jak też i romansów cygańskich, ponieważ w akcyi biorą udział bolszewicy. Pełno humoru, a szczytem moment, gdy nasz legun 10-letni odziomek, przyprowadza 5 bolszewików wziętych do niewoli, a trzyma w ręku karabin dwa razy większy od siebie. Przepiękną wstawkę Kotarbińskiego odśpiewała z pełnym sukcesem primadonna Chorbowska.

Teatr Nowości przygotowuje „Miłostki wojenne" Michała Świerzyńskiego.

Jak już miałem sposobność pisać, generał Durski urządza w każde święto koncerty dla Wojska w sali Y. M. C. 30 maja b. r. śpiewał Dygas pieśni Rachmaninowa i Gliera — Paweł Kochański cudownie grał Nocturno Chopina, Dudziarza Wieniawskiego, Melodye Glucka, Barziniego, Taniec Czarownic, a na bis Kreislera Rozmaryn i Saint Saensa Łabędź. — Nasza zachwycająca Jadwiga Dębicka okazała, że nie tylko jest primadonną operową ale i znakomitą pieśniarką i tak śpiewała: Paderewskiego — Polały się łzy, Chopina Pszczółkę i Kochaj mnie; Strussa voisi di Prima vera, a naddatkom nie było końca. W operze dała się słyszeć w Madame Butterfley, jako Gilda w Rigoletto — Mimi w Cyganeryi, te trzy partye odtworzyła zachwycająco.

Wielkiem świętem w Operze Warszawskiej było wystawienie „Uprowadzenie z Seraju" Mozarta. Od 26 lat (a to w Monachium) nie zdarzyło mi się uczestniczyć w takim spektaklu.

Otóż nie było to zwyczajne przedstawienie operowe, ale wprost koncertowe wykonanie całości. Cały ensemble zestrojony — chóry i orkiestra dostroiły się do całości, przewodził dyrektor Stermicz. Dębicka była tak stylową wykonawczynią a każdem odezwaniem się wysypywała przecudne perły; technika koloratury ani razu nie dała nam usłyszeć inne, jak zaokrąglone tony, to też nie mam wyrazu dla określenia mego zachwytu. Mechówna w roli Blondy zupełnie się do Dębickiej dostroiła, a zachwyciła mnie i głosem i humorem. Dobosz bardzo miło odtworzył rolę Belmonta — Janowski skorzystał pochopnie z arcykomicznej roli Pedrilla, a serenadę odśpiewał naprawdę bardzo ładnie. Stanisław Tarnawski doskonale grał i z wyjątkiem niskiego D, który to ton brzmiał słabo — wszystko śpiewał bardzo dźwięcznie, a w górze G — brzmi u niego zachwycająco — jestto artysta niezwykłej miary i mimo, że od dłuższego czasu bawi w Krakowie zawsze moja duma Lwowianina, zalicza go do swoich. Orkiestra pod batutą Stermicza dokazywała cudów, a Marsza tureckiego z sonaty fortepianowej Adur grano jako intermezzo między dwiema odsłonami trzeciego aktu z taką finezyą — iż zmuszono orkiestrę do bisowania, poczem wyciągnięto Stermicza na scenę i obsypano literalnie kwiatami.

Dowódca D. O. G. Durski prawdziwie zamiłowany w muzyce, urządza w I. M. C. w ogromnej sali, mieszczącej 1.500 osób co tygodnia, a raczej w każde święto koncerty. Artystyczny układ programów spoczywa w ręku Palewicza. Wczoraj w niedzielę śpiewał nasz krakowski chór „Echa" pod batutą Walewskiego Żeleńskiego: „Nasza Hanka", Münchheimera: „Dzban", Świerzyńskiego: „Kołysankę", Maszyńskiego: „Kulig", Galla: „Kosiarz", „Piosnka żołnierska" i Moniuszko-Gall: „Pieśń rycerska", Obuchowicza: „A grajże mi piszczałko", Maryana Rudnickiego: „Coś się śni", Walewskiego: „Piosnki żołnierskie", Niewiadomskiego: „Gród Wikinga" i Saint-Saensa: „Serenadę zimową".

Pani Aleksandra Szafrańska śpiewała Saint-Saensa aryę z opery „Samson i Dalila" Masseneta aryę z opery „Werter" i Bizeta „Carmen — obie ostatnie arye to najlepsza jej kreacye mało, to doskonałe wykonanie danego zadania. Potem śpiewała Niewiadomskiego „Kołysankę", Karłowicza „Mów do mnie jeszcze", Lipskiego przepiękną pieśń „Tęsknota" i Moniuszki „Groźna dziewczyna" — bisom nie było końca i tak na bis śpiewała z Carmeny aryę z Kartemi, Debussyego „Mandoline" — „Prządkę" Moniuszki i w. i.

Chóry wywiązały się znakomicie.

Dziś koncert Echa z współudziałem Adama Dobosza w Filharmonii. Program „Echa" cały wczorajszy, oprócz tego Sołtysa „Śpiewak zwycięzca", Maszyńskiego „Kulig" i Walewskiego „Burza" — bisom tu nie było końca. Specyalnie tak wczoraj jak i dziś musieli powtórzyć Maryana Rudnickiego „Coś się śni", a Walewskiego „Burzę" oklaskiwano taką burzą, że mimo spóźnionej pory, musiał jeszcze zaprodukować swoje piosnki żołnierskie.. „Burza" Walewskiego, mimo piętna futurystyczno-bolszewickiego, bardzo się podobała — a „Echo" pod jego batutą wodzi prym w Polsce.

Nasz Adam Dobosz przepięknie śpiewał: Różyckiego „Jasna lednica", Niewiadomskiego „Siwy koń", Górskiego „Piosnkę" i Walewskiego „Jadwinka". Publiczność wołała daremnie bis — Dobosz zaprasza na późniejsze produkcye.

Maryana Rudnickiego aklamacyjnie owacyonowano.

Aleksandra Szafrańska śpiewała w tutejszej operze z ogromnem powodzeniem Carmenę.

Warszawa 24 maja 1920.

Lwów.

Dnia 4 czerwca b. r. znowu polski kwartet koncertuje we Lwowie, grają Haydna Dmol op. 76 (kwintowy), Schuberta Dmol Śmierć i dziewczyna i Bethovena Bdur (6-ty) op. 18 i ponownie dają dowody swej wielkiej muzykalności — lecz cóż się dzieje i oto nasza nadzieja idzie w rozsypkę. Wolanek jedzie do Ameryki, a Danczowski powołany na profesora akademii muzycznej w Poznaniu. Jedyna nadzieja, że się ten kwartet jakoś w Poznaniu napowrót sklei w tem, że uda się Cetnera i Lobaczewskiego również do Poznania ściągnąć, gdzie się znajdą z Schulcem i tak się skompletuje kwartet polski — oby się ziściło — a wielki świat nam go pozazdrości.

Akademia muzyczna Lwowskiego Instytutu muzycznego Anny Niementowskiej. Dziś dnia 7 czerwca b. r. odbył się koncert z przeznaczeniem czystego dochodu na budowę kaplicy Orlętom Lwowskim w Teatrze miejskim.

Program bardzo urozmaicony, a w szczególności wybili się uczniowie p. Niementowskiej. J. Chajes 9-letni chłopak grał z tow. orkiestry teatru miejsk. pod batutą Seredyńskiego: Heydna koncert fortepianowy Ddur — wykazując dużą technikę i muzykalność wrodzoną. Potem również mały uczeń S. Turteltaub Bethovena koncert Cdur. — Pani Niementowska prowadzi instytut wzorowo — dzieci uczą się równocześnie praktycznej gry i systematycznie teoryę — pod kierunkiem Edm. Waltera.

Faliszewski dał popis swej szkoły cheroograficznej a M. Ballabon oddeklamował własne utwory przy akompaniamencie fortepianowych utworów Stasia Szawłowskiego, wykazując talent pisarski i deklamatorski.

Adam Didur koncertował 10 czerwca b. r. z niebywałem powodzeniem, znowu dał nam dowody swego niezrównanego artyzmu tak władania głosem, jak i uczuciem, czy to odtwarzając włoskie arye operowe, czy Mozarta Don Juana, albo Gounoda czy Moniuszki — w każdej rzeczy zastosowuje odpowiednie walory z zachowaniem stylu i oddaniem właściwej interpretacyi. Pieśń Moniuszki „Maciek" oddał z werwą parobczaka „ruszaj w pole", z Hrabiny odśpiewał jak epokowy rycerz Mossorgskiego. Pieśń Mefista „Król i pchła" śpiewał po rosyjsku i zupełnie pobił wielkiego Szeljapina, nie mówię już o b. cenionym w Rosyi Możjuchinie z Muzykalnej Dramy w Petrogrodzie. Sala po brzegi wypełniona — na 14 b. m. zapowiedziany drugi koncert w sali filharmonii; w przeciągu 2 godzin wszystkie bilety wysprzedane.

Dr. Edward Steinberger akompaniował z ogromnem zrozumieniem, a jako pianista-wirtuoz grał Chopina z wielkim polotem poetycznym Rachmaninowa Prelude Gismoll zupełnie wyrażając styl i intencyę autora — Moszkowskiego Caprice espagnol, wykazując nieskazitelną technikę. Na bis odtworzył cudowną legendę naszego wielkiego Ludomira Różyckiego.

Kraków.

Sprawozdanie z podróży. Z bólem serca wyjeżdżam ze Lwowa, zatrzymuje się w Krakowie. Wypadło mi w udziale usłyszeć doskonałą polską operetkę Michała Świerzyńskiego: Miłostki wojenne — Libretto Turskiego o dużem napięciu humoru — muzyka prawdziwie polska — cały szereg krakowiaków, pieśni, a nawet walce niczem nie przypominają wiedeńskiej faktury. Chóry i orkiestracya nieskazitelne. Jestem pełen oczekiwania, by módz to dzieło usłyszeć w Warszawie i we Lwowie, gdzie nie ubliżając doskonałym chęciom dyrektora Jarmińskiego — będziemy mieli większą orkiestrę do dyspozycyi — w danych warunkach Teatr powszechny nie stać na większą orkiestrę, ale mimo to dzieło wystawione z pietyzmem i artystycznem poczuciem.

Na niedzielę i poniedziałek przygotował Maryan Dąbrowski w Bagateli, pod doskonałą batutą Górzyńskiego (Grünberga) 2 koncerty symphoniczne ze współudziałem Dubiskiej Ireny i pianisty Zb. Drzewieckiego. Na generalnych próbach wysłuchałem koncert Mendelsohna; i Chopina skrzypcowy koncert z fortepianem, tak Dibuska jak i Drzewiecki, jak i orkiestra z dyrygentem na czele pewno zbiorą kolosalne oklaski. Jeszcze słyszałem genialną kompozycyę symphoniczną Paweł i Gaweł Walewskiego; tę bardzo efektowną, o pięknej polifonii i masie zdobników ilustrujących fabułę kompozycyę wypracował dyrygent do najmniejszych subtelności.

Znowu pożegnanie, siadam z „Echem" do pociągu i jedziemy do Warszawy. **Michał Toepfer.**

KRONIKA.

Artyści polscy za granicą. Znana w Krakowie znakomita śpiewaczka polska, p. Jadwiga Lachowska, w roku wybuchu wojny pierwsza mezosopranistka opery warszawskiej, odnosi w Hiszpanii niebywałe tryumfy w operze i na estradzie. Po kilkuletnim pobycie we Francyi i Szwajcaryi, gdzie należała do najbardziej ulubionych śpiewaczek, zdobyła sobie w Hiszpanii (w Madrycie, Barcelonie, Sewilli i innych miastach) zgoła wyjątkowe stanowisko artystyczne. Krytyki wszystkich najpoważniejszych pism uznają w pani Lachowskiej jedną z największych śpiewaczek współczesnych, prześcigając się w wyrazie admiracyi jej głosu, temperamentu artystycznego i muzykalności. Może najbardziej znamienną rzeczą dla sukcesów świetnej artystki w Hiszpanii jest to, że w największej mierze zawdzięcza je partyi Carmeny, którą w ojczyźnie tej bohaterki operowej wzbudza niesłychany entuzyazm. Najsłynniejszy dzisiaj malarz hiszpański, Zuloaga, wykonał dwa portrety p. Lachowskiej w roli Carmeny. W licznych koncertach p. Lachowskiej zajmuje artystyczna i ludowa pieśń polska poważne miejsce w programie. O ogromnem zajęciu, jakie one wzbudzają u publiczności, najlepiej świadczą obszerne sprawozdania prasy hiszpańskiej. Wielki sukces sztuki polskiej i polskiej artystki przejmuje nas serdeczną radością.

Koncerty polskiego tenora w Szwajcaryi. W Montreux pod Genewą odbył się w pierwszych dniach bieżącego miesiąca, wobec bardzo licznego audytoryum, koncert polskiego tenora, p. Wład. Turzańskiego, ucznia Virginiego, który był także profesorem słynnego Carusa. „Journal de Montreux", zdając relacyę z tego koncertu, pisze między innemi: „P. Turzański śpiewał po polsku i po włosku. Jest to śpiewak, posiadający prawdziwy głos tenora o dźwięku miękkim i sympatycznym; cała sztuka szkoły włoskiej daje się u niego spostrzegać. Program jego koncertu był dobrze zestawiony. Śpiewał bardzo ładne i charakterystyczne pieśni polskie, jakoteż fragmenty z opery Moniuszki „Halka", aryę z „Carmen", aryę z „Manon", aryę z „Mefistofelesa" Boita, piosenkę Kosobudzkiego, oraz kawałki Karłowicza, Szopskiego, Testi'ego i t. d. W koncercie wzięła udział Miss Lidy Coat, pianistka amerykańska, która świetnie akompaniowała Turzańskiemu. P. Turzański udaje się od Genewy, aby tam dać koncert".

Nadmienić tu wypada, że p. Turzański jest Krakowianinem i przed laty kilkunastu pracował jako zecer w drukarni „Głosu Narodu".

INFORMACJE.

Od wielu z naszych czytelników ze sfer organistowskich otrzymujemy korespondencję z użalaniem się na warunki wynagrodzenia. Kwestję wynagrodzenia rozwiązał dla swej djecezji Krakowski Konsystorz, ustalając płace za czynności organistowskie, które posłużyć powinny dla orjentacji w innych djecezjach nie kładąc tamy wyższej honoracji od podanych, a te przedstawiają się jak następuje:

Cennik dla organistów w dyecezyi krakowskiej. A. Stałe roczne pobory. Jako stałe roczne pobory organistów oznacza się: a) w Krakowie 1.200 K.; b) w miastach powiat. (z siedzibą starostw) 1.000 K.; c) w miasteczkach z siedzibą sądów 800 K.; d) we wszystkich innych miejscowościach 600 K.

Pobory te mają wypłacać komitety parafialne (lub Zarządy kościelne): a) Z funduszów przeznaczonych dla organistów; b) ze świadczeń w gotówce, które gminy parafialne będą obowiązane czynić wedle repartycyi na mocy wydać się mającej ustawy normującej tę sprawę.

Dopóki to nie nastąpi, te stałe pobory roczne — o ile gdzie już są — zostają „in statu quo“, względnie zależą od poszczególnych umów między organistami a Rządcami kościołów lub komitetami parafialnymi.

Nadto: gdzie według ksiąg własności hipotecznej istnieje grunt, przeznaczony na utrzymanie organisty, należy mu go w całości oddać. Gdzie takiego gruntu niema, należy z gruntu kościelnego (jeśli jest) lub z gruntu beneficyalnego, jeśli w siedzibie parafii jest większa ilość morgów, wydzielić dla użytku organisty 1 do 5 morgów za opłatą czynszu w wysokości połowy w danej miejscowości opłacanego czynszu dzierżawnego (ze względu na wysoki podatek, podatek osobisto-doch., ekwiwalent, ewent. datek do funduszu relig.) i za jednorocznym lub 3-letnim odnawianym kontraktem. W tym kontrakcie należy zastrzedz, że gruntu tego poddzierżawiać nie wolno i że gdyby organista stracił posadę, równocześnie i grunt oddać jest obowiązany.

Aby co do tego wydzielenia gruntu dla użytku organisty przy „większej ilości morgów“ była sprawa jasno określona, oznacza się jak następuje:

Przy należących do beneficyum od 15—30 morgach roli 1 mórg, od 30—50 morg. roli 2 morgi, od 50—70 morgach roli 3 morgi, od 70—100 morg. roli 4 morgi, od 100 i wyżej 5 morgów.

Za pobory wyżej wymienione organista obowiązany jest grać i śpiewać przy nabożeństwach parafialnych a mianowicie:

W niedziele i święta prymarye, godzinki gdzie jest dotychczas zwyczaj, sumy, nieszpory, w czasie błogosławieństw, nabożeństw majowych, ewent. czerwcowych i wszystkich innych, któreby później przez Władzę duchowną zostały wprowadzone, Gorzkich żali, oktawy Bożego Ciała, dni krzyżowych, odpustów parafialnych, nabożeństw narodowych, szkolnych przy rozpoczęciu i zakończeniu roku szkolnego i t. p. Nadto organista będzie obowiązany uczyć lud śpiewu kościelnego (dwugłosowego), względnie gdzie lud n. p. po większych miastach podczas uroczystych nabożeństw nie śpiewa, prowadzić chóry, o czem w regulaminie jest mowa.

B. Osobne wynagrodzenia. Osobne wynagrodzenia dla organistów należeć się będą: a) za granie podczas śpiewanych mszy św. w miastach 4 K., na wsiach 3 K.; b) za granie podczas cichych mszy św. w miastach 3 K. na wsiach 2 K.; c) za granie podczas cichych mszy św. z błogosławieństwem w miastach 4 K., na wsiach 3 K.; d) za granie podczas zwykłych niedzielnych nabożeństw szkolnych w miastach 3 K., na wsiach 2 K., płatnych przez Władze szkolne.

Uwaga: Wynagrodzenia te w tej wysokości tak długo będą mieć zastosowanie, jak długo trwać będzie obecna praktyka co do wysokości stypendyów mszalnych. Gdyby się stypendya mszalne obniżyły, obniżają się także i wynagrodzenia dla organistów.

Przy mszach fundacyjnych otrzyma organista to, co z fundacyi mu przypada.

C. Część dla organistów z dochodów „Iura Stolae“. Od ślubów i pogrzebów organista pobierać ma: a) w parafiach, w których jest sam proboszcz (expozyt) $^1/_5$ całej kwoty po potrąceniu stypendyum mszalnego, tudzież kosztów dekoracyi, nadzwyczajnego oświetlenia, chóru śpiewaków, prądu elektrycznego, także należytości dla grabarza i pokładnego, gdzie to przy pogrzebach wchodzi w rachunek; b) w parafiach, w których jest proboszcz i 1 wikary (który pobiera $^1/_4$), organiście przypadnie $^1/_6$ po potrąceniu jak wyżej; c) w parafiach, w których jest proboszcz i 2 wikarych (którzy pobierają $^1/_3$), organiście przypadnie $^1/_8$ po potrąceniu jak wyżej; d) w parafiach, w których jest proboszcz i 3 lub więcej wikarych (którzy pobierają $^1/_3$) organiście przypadnie $^1/_{10}$ po potrąceniu jak wyżej.

Bardzo często się zdarza, że Rządca parafji zmuszony jest odmówić danej osobie chrześcijańskiego pogrzebu, w myśl obowiązujących przepisów. Mimo powodów uzasadnionych, czują parafjanie żal z powodu odmowy, sarkając głośno i narzekając. Obowiązkiem funkcjonarjusza kościoła jest w takich wypadkach dawać wyjaśnienia i w ten sposób łagodzić stosunek parafjan do Rządcy parafji. W tym celu podajemy wyjątek z przepisów o pogrzebach, dzięki uprzejmości podpisanego Księdza Dra i Kanonika kapituły krakowskiej.

Przepis ten brzmi następująco:

Przepisy o grzebaniu ciał zmarłych podaje kodeks w kan. 1203—1244.

Na wstępie w kan. 1203 stawia jako zasadę, że ciała osób zmarłych należy grzebać, a zwyczaj palenia zwłok jako przeciwny duchowi Kościoła potępia i na wypadek, gdyby ktoś polecił, żeby ciało jego po śmierci spalono, stanowi, iż takiego polecenia nie wolno spełnić. W testamencie lub innym akcie zawarte tego rodzaju życzenie jako warunek, każe uważać jako nieistniejące.

W kan. 1204 podaje, na czem polega pogrzeb kościelny. Trzy mianowicie wymienia czynności jako należące do pojęcia pogrzebu kościelnego: 1) wprowadzenie zwłok do kościoła, 2) odprawienie egzekwii, 3) złożenie do grobu.

Po tych wstępnych uwagach następują szczegółowe przepisy o cmentarzach (kan. 1205—1214), o właściwym pogrzebie (1215—1237), a w kan. 1238—1244 podaje wypadki, w których należy odmówić pogrzebu kościelnego.

Zaprzeczenie pogrzebu kościelnego (kan. 1239—1242). Nieochrzczeni nie mają prawa do pogrzebu kościelnego z wyjątkiem katechumenow, których śmierć zaskoczyła w czasie przygotowania się do chrztu.

Ochrzczonym natomiast należy się z zasady pogrzeb kościelny, okrom nielicznych wypadków, w których prawo wyraźnie odmawia pogrzebu kościelnego.

Od pogrzebu kościelnego są wykluczeni:

1) Publicznie znani apostaci, heretycy, szyzmatycy i ci, którzy należą jawnie do sekty masońskiej lub innej;

2) Ekskomunikowani i obłożeni interdyktem post sententiam condemnatoriam vel declaratoriam;

3) Samobójcy, którzy przy pełnem używaniu rozumu i przy niezamąconej świadomości pozbawili się życia;

4) Polegli w pojedynku lub zmarli z rany w pojedynku zadanej. Co do tych ostatnich wobec takiego orzeczenia przestała być sporną kwestja pogrzebu;

5) Ci, którzy polecili swoje ciało spalić i polecenia nie odwołali przed śmiercią;

6) Wszyscy publiczni i jawni grzesznicy.

A więc bluźniercy, cudzołożnicy, prostytutki, osoby żyjące w konkubinacie, bezwyznaniowi, ci, którzy przed śmiercią odmówili przyjęcia św. Sakramentów, nie mogą korzystać z pogrzebu chrześcijańskiego, o ile są publici peccatores, to jest, o ile ich wina przed sądem może być udowodnioną.

We wszystkich wyliczonych wypadkach jest dopuszczalny pogrzeb kościelny, jeżeli odnośne osoby dały przed zgonem oznaki skruchy i żalu, lub gdy powód do zaprzeczenia nie jest całkiem jasny.

W wątpliwych wypadkach należy się zwrócić, o ile to możliwe, do ordynarjusza po wskazówki.

Za tych, którym odmówiono pogrzebu, nie można odprawić mszy egzekwialnej ani mszy w rocznicę śmierci również jak innych nabożeństw pogrzebowych.

Zwłoki ekskomunikowanego, który został pochowany na cmentarzu poświęconym, należy przenieść za wiedzą ordynarjusza na inne miejsce niepoświęcone.

X. Dr Michał Kołodziej.

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.